

André Werner

Streichquartett – Musikmaschine?

Schon sehr kurz nach seiner klassischen Gründerzeit ist das Streichquartett in eine historische Benennung und Ausstellung geraten und diente seither der möglichst klaren, beispielhaft »sachlichen« Verdichtung von kompositorischer Absicht im Verhältnis zum »absoluten« vierstimmigen Satz. Es werden die Bestandteile eines ästhetischen Versuchsaufbaus definiert bzw. die vorgefundenen zitiert; der Wechselwirkung dieser Elemente wird in Hinblick auf die entstehenden transitorischen Kräfte eine ganz besondere schöpferische Erwartung entgegengebracht

Das Streichquartett bildet nicht nur einen Klangkörper im Sinne der instrumentalen Disposition und ihrer Bedingungen, sondern es stellt auch eine Art Kompositionskörper dar, in dem die Werke für Streichquartett und ihr musikhistorischer Kontext wie auch die Wahrnehmung und Benennung dieser Zusammenhänge gleichsam als Resonanzboden und Stimmstock des Korpus fungieren.

Attraktiv scheint gelegentlich ein anderer tradierter Aspekt des Komponierens für Streichquartett zu sein, der darin besteht, eine progressive Folge von Werken für die Gattung zu verfassen und, mit fortlaufender Nummer versehen, als in Abständen vorgenommene Bestandsaufnahme der künstlerischen Intention zu begreifen.

Oder es wird mittels des Streichquartetts ein neuer kompositorischer Ausgangspunkt im Kern formuliert; konzentriert und möglicherweise in einem experimentellen Stadium sich befindend. Oder aber es wird, unabhängig von anderen ästhetischen Erwägungen, der »Gattung« einer Gattungsgruppe Genüge getan.

II

Meine erste Streichquartett-Komposition *cante-grito* ist im Winter/Frühjahr 1994 entstanden. Wesentlich für die im Titel dokumentierte Idee der Gegenüberstellung von Gesang (*cante*) und Schrei (*grito*) ist die Erinnerung an den *chóc* der ersten Begegnung mit op. 138 von Dmitri Schostakowitsch, seinem 13. Streichquartett in b-moll aus dem Jahr 1970. Das Viola-Solo zu Beginn schien mir den Klang- wie Kompositionskörper Streichquartett in Schwingungen zu versetzen, ihn zu einem unendlich verlorenen, schönen Gesang anregen zu wollen.

Diesem Beginn korrespondiert der erste Satz von *cante-grito* (auch als Hommage an Schostakowitsch verstanden); überführt – und desintegriert – wird der ausgedehnte »Gesang« in eine ansteigende Linie hoher, eng beieinanderliegender Frequenzen der übrigen Instrumente, die, rhythmisch ständig unregelmäßig perforiert, ein vagierendes Feld von Differenztönen hervorrufen.

Während der Arbeit im elektronischen Studio entstand die Idee, dort relativ einfach zu erzeugende und zu kontrollierende Differenztonstrukturen auch instrumental hervorzurufen und – vor allem – kompositorisch verfügbar d. h. setzbar zu machen.

Violinen schienen mir auf Grund der Möglichkeit, sehr hohe Frequenzen über längere Zeit stabil und in der notwendigen Lautstärke zu erzeugen, besonders geeignet zur instrumentalen Darstellung von Differenztönen. Daher

wurde in der Anlage meines Streichquartetts die kompositorische Untersuchung dieses psychoakustischen Phänomens ein zentrales Tonsatzelement, in struktureller wie auch dramaturgischer Funktion.

Weiterhin barg das doppelte Vorhandensein der Violine im Streichquartett, als Verbindung aus Ähnlichkeit und Ergänzung bei gleichzeitiger Gegensätzlichkeit, in sich das Potential einer möglichen strukturellen Entsprechung der Instrumentation in dem Erklingen von imaginären Stimmen durch das Hervorrufen von Differenztönen; zu den vier Streichern treten, aktuell formuliert, weitere virtuelle hinzu – aus ihrem Spiel heraus und als Gegenüber. Die wahrgenommenen Innenohrfrequenzen mischen sich mit den vom Quartett gespielten Tönen zu einem weiten Band aus »innen« und außen Gehörtem, wobei die eindeutige Zuordnung zu diskreten Instrumenten zunehmend verlorengeht. Als Beispiel hierfür zwei Takte aus Abschnitt B von *cante-grito*:

The image shows a musical score for a string quartet, consisting of four staves: Violin I (Vc.), Violin II (Vc.), Viola (Va.), and Cello/Double Bass (Cb.). The score is divided into two measures. In the first measure, the Violin I and II parts play a series of notes with slurs and accents, while the Viola and Cello/Double Bass parts play a sustained note. In the second measure, the Violin I and II parts play a series of notes with slurs and accents, while the Viola and Cello/Double Bass parts play a sustained note. The score includes dynamic markings such as 'ff' and 'f=f', and articulation marks like slurs and accents.

In Takt 77 (vgl. NB) erzeugen die beiden Violinen ($e_4=2637$ Hz, Viertelton höheres $e_4=2714$ Hz) den Differenzton $e_5=77$ Hz. Auf der zweiten Zählzeit des Taktes tritt zum $f_3=1397$ Hz des Violoncello ein um einen Viertelton höheres $f_3=1438$ Hz der Viola; es entsteht kurzfristig ein leise wahrgenommenes e_5 . Der Übergang nach Takt 78 bringt, nach vorherigem Abbrechen der Differenztöne, durch den Registerwechsel von 1. Violine und Violoncello ein Aufgreifen und Überführen der tiefen Differenztonlage in den gespreizten Cluster cis-d'-d'-es'; das imaginäre e_5 verwischt mit der realen, höheren Oktavlage des neu gespielten Akkordes.

Die anhand oben angeführter Überlegungen aufgekommene Vermutung, es mit einer Musikmaschine zu tun zu haben, ließ mich in der formalen Disposition des Werkes die prozessuale Anordnung Erinnerung = Auflösung zugrunde legen. Gegen Ende des zweiten Abschnittes von *cante-grito* beginnen tradierte Elemente wie Glissandi, Tonrepetitionen und Skalenbewegungen in die Musik einzuklingen; im dritten Satz haben auch die erneut auftretenden Differenzton-Bänder schon begonnen, im Kontext des Tonsatzes erinnerte zu sein – die Komposition zerfällt. Der sechste Abschnitt schließlich verklammert disparate Momente von zeitgenössisch-historischem musikalischen Material nurmehr als zeitliche Abfolge, eine inhaltliche Argumentation des formalen Zusammenhangs diffundiert in die pure Organisation des Nacheinander von Bekanntem.

III

Die Darstellung von zwei wesentlichen Aspekten meines ersten Streichquartetts soll verdeutlichen, daß mir einerseits die Auseinandersetzung mit der Gattung Streichquartett und der ihr eingeschriebenen Geschichte notwendig und naheliegend war, die Motivation zum Verfassen eines Streichquartetts aber hauptsächlich aus unmittelbaren, strukturell begründeten kompositorischen Erwägungen heraus entstand und erst während der Arbeit, sozusagen »von innen heraus«, die in I notierten Beobachtungen auch künstlerisch zum Tragen kamen.

Besonders wichtig wurde mir hierbei die Feststellung, daß eine der überlieferten Funktionen des Streichquartetts als

Laboratorium für kompositorische Fragestellungen auch aktuell für derzeitige musikalische Ansätze evident sein kann, weiterhin aber die historischen Implikationen der Gattung selbst wieder Komponente dieses Versuchsaufbaus werden können und somit eine künstlerische Verflechtung von tradierten und gesetzten Elementen inhärent möglich wird.

Die Spekulation, es handle sich beim Streichquartett um eine »Musikmaschine«, die inkorporierte Musikgeschichte mit jeweiliger musikalischer Eingabe vermengt, um sie in der Folge per se mit alchimistischer Geste als Musik oder gar Gattung zu entlassen, erscheint mir jedenfalls als cliché.